

John Gledson

**Poesia e Poética de
Carlos Drummond de Andrade**



**Livraria
Duas Cidades**

Equipe de realização:
Projeto gráfico de Lúcio G. Machado e Eduardo J. Rodrigues
Assessoria editorial de Mara Valles
Revisão de Gleise de Castro

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Câmara Brasileira do Livro, SP

Gledson, John, 1945-
G466p Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade / John
Gledson ; (tradução do autor). — São Paulo : Duas Cidades,
1981.

Bibliografia.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902 — Crítica e interpre-
tação I. Título.

81-0389

CDD-869.9109

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia : Literatura brasileira : História e-crítica 869.9109

Capítulo III

Brejo das Almas

É difícil caracterizar *Brejo das Almas*, a segunda coletânea de Drummond, publicada em Belo Horizonte em 1934. Via de regra, os críticos juntam-na a *Alguma Poesia* no primeiro período “irônico”, distinguindo-a de *Sentimento do Mundo* pelo engajamento social e político da coletânea de 1940. Mas, embora seja absurdo pretender que não houve mudança entre *Brejo das Almas* e *Sentimento do Mundo*, deveria também saltar aos olhos que há diferenças fundamentais de *Alguma Poesia* para *Brejo das Almas*. O número de versos dos poemas, a sua relativa complexidade, a variedade de imagens, a frequência do tema do amor, são exemplos óbvios embora superficiais. Acrescente-se a relativa falta de importância de temas tipicamente modernistas: a língua cotidiana e o Brasil (é, significativamente, o único livro em que não fala de Itabira). Também não podemos concluir que *Brejo das Almas* seja simplesmente livro de transição; pelo contrário, tem uma unidade própria e nítida. Mesmo à primeira vista, o cinismo autodestrutivo, as imagens estranhas com a sua relação problemática à mente consciente ou subconsciente, os motivos repetidos, provam que esta coletânea é produto de um estado de espírito bem caracterizado, embora precário. Em verdade, é mais lícito dizer que *Alguma Poesia* ou *Sentimento do Mundo* são livros de transição; ambos contêm poemas cujo espírito ou estilo o poeta já ultrapassara no momento de publicar o livro.

Brejo das Almas é o produto de uma crise, e antes de olharmos os poemas, detenhamo-nos numa consideração da natureza dessa crise; isto porque há testemunhas fora dos poemas que nos permitem compreender algo de seu ambiente, tão tenso, e da razão de ser desse ambiente. A situação política tem o seu papel nisto — a crise de 1930 teve uma repercussão profunda na época, e podemos dizer que de certa forma *Brejo das Almas* foi escrito “em face dos últimos acontecimentos” embora seja muito perigoso ligar de uma maneira exces-

sivamente estreita os acontecimentos e os poemas. Com efeito, a frase citada, título de um dos poemas do livro, já indica na sua banalidade jornalística o ceticismo congênito do poeta. Enquanto a geração modernista na sua quase totalidade se interessava cada vez mais pela política, a reação de Drummond não foi súbita e decidida como, por exemplo, as de Oswald de Andrade ou de Cassiano Ricardo, e os poemas do livro que podemos qualificar de políticos — “Hino nacional” (*O. C.*, p. 89) e “Grande homem pequeno soldado” (*O. C.*, p. 86) — mantêm o tom de zombaria que o poeta de *Alguma Poesia* reservava para tais generalidades.

Contudo, numa definição mais adequada, podemos dizer que a crise foi ideológica. Embora o poeta fosse sempre cético com relação às ideologias, há indicações de que sentia a sua pressão tanto agora como posteriormente, em tempos mais engajados. A prova mais importante é uma entrevista que *A Pátria* publicou em 1931, e que nos leva até ao limiar do livro¹. Trazia este título um tanto longo e sensacionalista:

“Do alto das montanhas de Minas, um terrível libelo contra os novos! — um dos epígonos do modernismo da terra inconfidente considera fracassada toda uma geração de intelectuais”.

O tom da entrevista não desmente o título; é um ataque virulento e pessimista à sua geração (e o poeta não exclui a si próprio do objeto de ataque). Não conseguiram construir nada de permanente e agora, aos trinta anos, começam a dar-se conta do fato:

“Vamos fazer trinta anos, alguns de nós já os fizeram, e por mais que nos digam que ainda temos vinte anos pela nossa frente, ninguém nos convencerá que no futuro realizaremos alguma coisa. Porque não temos nem o desejo, nem o gosto, nem o poder de realizar. Em conjunto a literatura não nos interessa, pelo menos não a nossa literaturazinha”.

As soluções possíveis só se encontram fora da literatura, nos mundos da religião, da política, ou na última moda, da psicanálise:

“Espiritualmente, a minha geração está diante de três rumos, ou de três soluções — Deus, Freud e o comunismo. A bem dizer, os rumos são dois apenas: uma ação católica, fascista, e organizada em ‘Defesa do Ocidente’ de um lado. E do outro lado o paraíso moscovita, com a sua terrível e por isso mesmo envolvente sedução. Que é um apelo a tudo quanto subsiste em nós de romântico e descontrolado. Mas entre as duas posições, que impõem duas disciplinas, há lugar para a simples investigação científica, que nos fornece a chave, e por assim dizer o perdão dos nossos erros mais íntimos e das nossas mais dolorosas perplexidades. ‘Vamos todos para a Pasárgada’ é o grito que o crítico Mário de Andrade ouviu de quase todas

as nossas bocas, e creio que ouviu bem... Aqueles a quem o tomismo não consola, e o plano quinquenal não interessa, esses se voltam para a libertação do instinto, o supra-realismo e a explicação dos sonhos, no roteiro da psicanálise. Ao ceticismo, à disponibilidade, à não-opção sucede — nova moléstia do espírito — essa ‘ida a Pasárgada’, paraíso freudiano, onde o poeta Manuel Bandeira afirma que tem ‘a mulher que eu quero, na cama que escolherei’, além de muitas outras utilidades que correspondem à satisfação de muitos outros impulsos seqüestrados.

Quanto a minha atitude pessoal diante desses três caminhos possíveis, creio que não interessa aos leitores de *A Pátria*’.

Estas citações, e sobretudo a segunda, não deixam lugar a dúvidas de que Drummond, embora consciente das opções possíveis, não queria comprometer-se com nenhuma delas. Mesmo os seus comentários sobre a psicanálise e o surrealismo — como veremos, há referências àquela nos poemas — não são os de um aderente. Interessa-se por eles como sintomas, e não como soluções.

Podemos suspeitar de que a recusa ao compromisso, com que termina a entrevista, escondia dúvidas, e suspeitar também que lá onde começam as dúvidas, começará também a poesia; esta não é a primeira vez, nem a última, em que Drummond “fará da dúvida um poema”. Mas a entrevista, num trecho curto, nos informa muito mais, e de uma maneira diretamente relacionada com a poesia, sobre o que sentia, em parte como resultado dessa crise de valores. Falando do fracasso da sua geração, Drummond o descreve assim:

“A derrota literária tem isso de suave: o derrotado não a percebe. Ou se a percebe é como um indivíduo que, passado o desastre, o síncope e os cuidados médicos, se vê com uma perna de menos, mas por mais que se esforce, não sente dor com esse menos”.

Admitir-se-á que é uma imagem notável, que mostra um desejo de exatidão ao descrever uma situação paradoxal. Sabe-se vítima de um desastre, mas sem saber por que; nem pode sentir a dor que normalmente deveria ter causado a perda.

Embora se interesse pelas soluções ideológicas, Drummond não acredita nelas, e sim que vê — e, querendo ou não, compartilha — um estado espiritual generalizado entre os intelectuais: o “vou-me emborismo” da definição de Mário. Podemos defini-lo como um desejo de fugir a uma situação desagradável, cada dia mais premente e, paralelo a isso, o sentimento difuso de uma crise que não se pode nem compreender nem muito menos resolver, por mais consciente que Drummond estivesse da sua presença.

Certos poemas (entre eles, os que analisaremos primeiro) tratam mais ou menos diretamente deste estado de espírito (o “brejo das almas”), mas nenhum deles situa a causa desta situação num con-

texto político ou histórico. Mais freqüentemente, e até na própria entrevista, há um interesse contraditório e irônico por categorias religiosas e morais — o pecado, a eternidade, o amor — que, embora tenhamos a certeza de não podermos levá-las a sério, poderiam fazer-nos pensar que Drummond visse a crise nesses termos. Não é o caso, evidentemente; sem dúvida utiliza essas categorias, em parte para mostrar que os problemas se encontram tanto na área da consciência individual quanto na dos acontecimentos políticos e sociais. Mas principalmente as utiliza porque se prestam facilmente à paródia, e assim o poeta pode sugerir que não há solução alguma. Estão ali para dar forma à dúvida, e para exprimi-la.

Está claro que a incapacidade do poeta para atribuir causa à crise que sentia na pele foi em parte resultado do seu próprio envolvimento nela. Noutras palavras, esta poesia não é simplesmente descritiva. O poeta se vê antes como membro do grupo que está preso na lama do brejo. Há aqui uma mudança fundamental em relação ao livro anterior: vê-se, não como espectador alheio ao ritual da vida ao seu redor (cf. "Moça e soldado"), mas como convém a alguém que desconhece ainda o seu papel neste rito, sendo dele tanto vítima quanto participante ativo. É ao mesmo tempo ator e contemplador, tanto que muitas vezes é, dentro de um mesmo poema, "eu" e "ele" — a situação exata da imagem do aleijado. Grande parte do humor e da ironia deste livro provém do poeta assumir posições absurdas com uma confiança aparentemente total, afirmando e criticando ao mesmo tempo.

Os termos com que definimos a crise partiram do ideológico para terminar numa mistura tensa do geral e do individual, e a nossa interpretação do livro seguirá a mesma rota. Pode parecer que o estado de espírito descrito na entrevista seja excepcional e até extravagante, mas não é o caso. É antes uma reação tipicamente intelectual a qualquer crise profunda — saber julgar, raciocinar, mas ao mesmo tempo ter a confiança no seu próprio raciocínio subvertida por uma incerteza a respeito dos próprios sentimentos, ou da própria capacidade de ação. Às vezes, também, a poesia pode parecer excepcional (dentro da obra do poeta) e estranha (em si), mas é, pelo contrário, uma maneira muito engenhosa e coerente de enfrentar uma crise que, a acreditarmos na entrevista, ameaçava a validade da obra poética. Com efeito, o poeta sentia-se frustrado pela sua inteligência, ou pela barreira invisível entre ele e um engajamento ou uma ação possíveis. Contudo, o que nos interessa por enquanto é que a frustração foi contida e expressa em formas literárias de uma sofisticação e habilidade extraordinárias. *Brejo das Almas* é um livro sobre o fracasso, e não um livro fracassado.

“Convite triste” (O. C., p. 92-93) é um poema relativamente simples, e claramente ligado às questões discutidas na entrevista de 1931:

Meu amigo, vamos sofrer,
vamos beber, vamos ler jornal,
vamos dizer que a vida é ruim,
meu amigo, vamos sofrer.

Vamos fazer um poema
ou qualquer outra besteira.
Fitar por exemplo uma estrela
por muito tempo, muito tempo
e dar um suspiro fundo
ou qualquer outra besteira.

Vamos beber uísque, vamos
beber cerveja preta e barata,
beber, gritar e morrer,
ou, quem sabe? beber apenas.

Vamos xingar a mulher,
que está envenenando a vida
com seus olhos e suas mãos
e o corpo que tem dois seios
e tem um embigo também.
Meu amigo, vamos xingar
o corpo e tudo que é dele
e que nunca será alma.

Meu amigo, vamos cantar,
vamos chorar de mansinho
e ouvir muita vitrola,
depois embriagados vamos
beber mais outros seqüestros
(o olhar obsceno e a mão idiota)
depois vomitar e cair
e dormir.

O poema exprime uma mensagem cínica semelhante à do *enivrez-vous* de Baudelaire: como a vida é inútil, não importa entregarmo-nos à bebida, ao vício ou à virtude, na condição de estarmos bêbedos de alguma maneira ou outra. Mas, como no caso de Baudelaire, o cinismo aparente é, em verdade, indício de outra atitude mais complexa e conflitiva, na medida em que, embora reconheça e critique o escapismo, este é também visto como reação inevitável a uma vida em que não há valores nem emoções genuínas. Desde já, vemos a atitude de Drummond perante o “vou-me emborismo” que Mário vira como típico da época. É, ao mesmo tempo, lamentável e necessário,

coisa claramente indicada no tom de repugnância com que o considera.

O emprego insólito da palavra “seqüestro” requer um comentário, porque liga o poema diretamente ao ambiente intelectual e espiritual já descrito. Drummond utiliza a palavra aqui como na entrevista de *A Pátria*, num sentido que sem dúvida se originou em Mário². Por meio dela traduzia e, o que é mais importante, interpretava o conceito freudiano de “recalque” (palavra que emprega em “Não se mate”, como veremos). “Seqüestro”, para ambos os escritores, parece ter tido o sentido mais geral de um processo por meio do qual qualquer impulso é utilizado para um fim diferente do seu uso primário ou normal. Poderia, portanto, referir-se igualmente aos processos de repressão e de sublimação. É, sem dúvida, palavra curiosa porque, ao passo que sabemos que alguma coisa foi distorcida ou seqüestrada, é muito mais difícil dizer *o que* foi submetido a este processo, ou por que. Percebemos as forças, mas não compreendemos a sua razão de ser. E, de fato, notamos que é justamente o caso deste poema, e de muitos outros do livro. Neles, há soluções falsas, mas não podemos entender a sua verdadeira causa, embora haja a sugestão de algo mais fundamental:

... e tem um embigo também.
o corpo e tudo que é dele
e que nunca será alma.

Apesar da ingenuidade irônica destes versos, insinua-se que tudo é uma reação a uma vida sem transcendência possível.

Um poema muito parecido, com uma estrutura igualmente simples, é “Em face dos últimos acontecimentos” (*O. C.*, p. 90). Aqui, novamente, o poeta propõe várias soluções, mas a verdadeira solução é, outra vez, um “seqüestro”, um impulso distorcido, de maneira consciente e até grotesca — “sejamos pornográficos”. Ao investigarmos outra vez os porquês desta situação, talvez a resposta seja aqui mais clara, sugerida nestes versos:

Propõe isso a teu vizinho,
ao condutor do teu bonde,
a todas as criaturas
que são inúteis e existem...

A atitude “bêbada” ou pornográfica resulta, talvez, do fato de que todas as vidas são inúteis e, portanto, o papel ou disfarce que adotarmos é indiferente — o próprio suicídio, possibilidade freqüente neste livro, não passa de episódio melodramático.

A estrutura de “Poema patético” (O. C., p. 87) é parecida, embora o poema não compartilhe as preocupações morais dos outros poemas. Da mesma maneira que “Convite triste” e “Em face dos últimos acontecimentos” se baseiam numa única solução falsa, este poema gira em torno da pergunta “Que barulho é esse na escada?” É sem dúvida banal, mas a insistência com que se repete, junto com as insinuações de tragédia de algumas das respostas, nos dão a sensação de que o poeta receia algo. Mas não descobrimos o que seja — as respostas, dramáticas, cômicas, misteriosas, são possibilidades contraditórias, que nem individualmente nem em conjunto nos propõem um contexto total. Na última estrofe:

Que barulho é esse na escada?
É a virgem com um trombone,
a criança com um tambor,
o bispo com uma campainha
e alguém abafando o rumor
que salta de meu coração.

o poema transforma-se numa procissão carnavalesca: mas mesmo aqui Drummond cuidadosamente mantém uma posição entre o absurdo e o verossímil. Nos dois versos finais, parece que estes acontecimentos se ligam de alguma maneira ao eu, ou à sua repressão. As várias possibilidades, portanto, como as dos outros poemas, não são só acontecimentos exteriores, mas também meios de auto-expressão aos quais o poeta está reduzido pelo fato de que um eu mais primitivo, aqui aparecendo de maneira direta, não encontra expressão adequada. Não sabemos se o espaço em que acontecem essas coisas se encontra dentro ou fora do eu. “Poema patético” — como muitos outros poemas do livro — é superficialmente “surrealista” no uso de imagens insólitas e contraditórias, mas difere de maneira radical do surrealismo, na sua recusa amargurada de aceitar que se possa realizar qualquer expressão direta e originária. É, de uma maneira ou outra, a mensagem de todos estes poemas.

As preocupações menos morais de “Poema patético” nos levam para um plano mais geral e paradigmático. Um dos aspectos mais notáveis de *Brejo das Almas*, que o distingue mais nitidamente de *Alguma Poesia*, são as estruturas engenhosas que o poeta cria para exprimir um mal-estar mais cósmico, sem ao mesmo tempo perder contato com o cotidiano e circunstancial. São estes poemas sobretudo que nos permitem descrever o livro como conjunto coerente e único, não como fase transitória. Eles representam a criação cons-

ciente de um estilo que exprime o estado de espírito que já descrevemos, e não uma reação meio inconsciente a suas pressões. Vejamos o mundo inquietante do primeiro poema do livro:

“Aurora”

O poeta ia bêbedo no bonde.
O dia nascia atrás dos quintais.
As pensões alegres dormiam tristíssimas.
As casas também iam bêbedas.

Tudo era irreparável.
Ninguém sabia que o mundo ia acabar
(apenas uma criança percebeu mas ficou calada),
que o mundo ia acabar às 7 e 45.
Últimos pensamentos! Últimos telegramas!
José, que colocava pronomes,
Helena, que amava os homens,
Sebastião, que se arruinava,
Artur, que não dizia nada,
embarcam para a eternidade.

O poeta está bêbedo, mas
escuta um apelo na aurora:
Vamos todos dançar
entre o bonde e a árvore?

Entre o bonde e a árvore
dançai, meus irmãos!
Embora sem música
dançai, meus irmãos!
Os filhos estão nascendo
com tamanha espontaneidade.
Como é maravilhoso o amor
(o amor e outros produtos).
Dançai, meus irmãos!
A morte virá depois
como um sacramento.

Já no primeiro verso lembramo-nos de “Nota social”, que começa assim: “O poeta chega na estação”. O contraste entre os dois poemas é iluminador. Conforme dissemos, em “Nota social” o eu está dividido entre o poeta melancólico, prisioneiro inconsciente da sociedade e a cigarra aparentemente livre, o cantador de hinos despercebidos. Este poeta é bem distinto. É, e não é, o eu. Da terceira para a quarta estrofe, há uma mudança progressiva da narração para o discurso direto. Os dois versos do fim da terceira estrofe provêm, ao que parece, do apelo misterioso, e a última estrofe do poeta da primeira, precariamente identificado por sua vez com o escritor do poema.

Enfrentamos, pois, não dois “eus” separáveis, mas uma só pessoa, embora movediça.

Aqui também, como em “Convite triste”, o poeta está bêbedo, mas a sua embriaguez tem um significado menos moral do que puramente perceptivo, na forma de distorções visuais: “as casas também iam bêbedas”. Assim, nunca temos certeza de que alguma coisa no poema realmente acontece, porque as palavras são ao mesmo tempo da voz mais ou menos digna de confiança que escreve o poema, e do poeta-personagem, irremediavelmente caprichoso. A mudança que apontamos, da narração para a fala direta, é um caso claro de uma ambigüidade mais extensa. Quem, por exemplo, diz “Últimos telegramas! Últimos pensamentos!”?

Esta posição incerta do eu que já vimos em “Poema patético”, é muito característica de *Brejo das Almas*. Sendo a continuação, sob certos aspectos, das divisões de *Alguma Poesia*, o eu é agora um só indivíduo, que entra em relações dramáticas com o mundo e com os homens. Contém aspectos do poeta melancólico e da cigarra, sendo membro de uma sociedade, no bonde com os seus semelhantes, mas ao mesmo tempo está em contato possível com uma realidade superior: “O poeta está bêbedo, mas/escuta um apelo na aurora”.

O que é mais importante, estabelece-se e mantém-se esta ambivalência ao longo do poema. Vê-se em muitos detalhes. A lista de personagens que “embarcam para a eternidade” não é tão definida em relação à sociedade como as “moças” e “soldados” de *Alguma Poesia*, ou o elenco infeliz de “Quadrilha”. Não estão livres das convenções sociais — a atividade de José até implica um respeito exagerado por elas. Mas, por outro lado, insinua-se repetidamente que atos em aparência espontâneos têm um contexto que os determina, limitando a sua liberdade:

como é maravilhoso o amor
(o amor e outros produtos)

Até versos isolados, como “Últimos telegramas! Últimos pensamentos!”, que nivelam acontecimentos subjetivos e objetivos, e “entre o bonde e a árvore”, que junta o mecânico e o natural, mantêm em detalhe esta ambigüidade. De certa maneira, esta última frase descreve o lugar da ação do poema; lugar estranho, porém reconhecível³, no qual categorias normalmente exclusivas — o eu e o mundo, o artificial e o natural, as emoções e as convenções, a verdade e a mentira — se confundem, sem que se neguem as fronteiras entre elas.

A ambigüidade afeta sobretudo a idéia central do fim do mundo, possibilidade considerada com menos ironia em “Morte no avião” de

A Rosa do Povo. A iminência do Juízo Final faz da vida uma coisa em que tudo está “irreparável”, fixo no seu papel, e no qual o começo — a “Aurora” — e o fim são simultâneos. Neste mundo, tudo é um rito que termina no sacramento final, a morte. Ou, seria assim se não tivéssemos de aceitar o testemunho de um bêbedo. A cada momento do poema, Drummond desliza insensivelmente entre a liberdade e a predestinação, o drama e o rito, o cômico e o trágico. A dança é um rito — dança de morte, talvez — e uma ação na qual o poeta convida os seus personagens a participar livremente. Não surpreende, dada a unidade espiritual do livro, que apareça mais duas vezes, em circunstâncias parecidas, ligada sempre a um fim ou a uma morte — em “Necrológio dos desiludidos do amor” (*O. C.*, p. 94-95) e em “Oceania” (*O. C.*, p. 96).

Com efeito, há muitos começos e fins no livro, sobretudo com contextos religiosos. Já notamos o aparecimento repetido da morte e sobretudo do suicídio. A razão não é, evidentemente, um verdadeiro interesse na possibilidade do apocalipse, nem nas vantagens possíveis da autodestruição. Insinua-se, sem que se afirme, que o mundo é falso do princípio ao fim. O suicídio, muito claramente em “Necrológio dos desiludidos do amor”, não é mais que um meio de se dramatizar e o Juízo Final é um acontecimento melodramático, cujos aspectos convencionais — a hora predeterminada, as crianças inocentes que vêem o que os outros ignoram — o poeta ridiculariza. A vida é tão cheia de falsidade que não há esperanças de chegarmos a uma possível verdade.

Portanto, “Aurora” revela a natureza e os limites do mundo estranho de *Brejo das Almas*. Qualquer conceito que tenhamos da normalidade é subvertido; mas também não podemos dizer que — como num poema surrealista, por exemplo — não existe normalidade, porque muitos aspectos do poema o ligam a uma paisagem e a um meio social familiares e cotidianos. A justaposição do trivial e do cósmico que vimos nos poemas curtos de *Alguma Poesia* manifesta-se aqui em estruturas poéticas complexas e precárias. Frank Kermode, no seu *The Sense of an Ending*, vê a idéia do apocalipse como o começo de toda a ficção⁴. É uma teoria sugestiva neste contexto, porque Drummond começa a ver o mundo como uma totalidade, com limites determinados, embora repleto de falsidade e de irracionalismo.

Um dos temas mais importantes e iluminadores de *Brejo das Almas* é o amor. A freqüência do seu aparecimento é tanto mais notável quando consideramos que quase não consta de *Alguma Poesia*, ou das coletâneas seguintes até *Novos Poemas*. Neste livro recebe um tratamento muito diferente, embora se possam descobrir paralelos importantes entre *Brejo das Almas* e os poemas publicados

entre 1947 e 1962 — assunto a que voltaremos. Numa certa perspectiva, o tema do amor é um dos aspectos da tentativa cômica e sempre desajeitada do poeta de se pôr em contato com os seus semelhantes, como as que já vimos. O amor sempre falha, e muitas vezes coloca o poeta numa posição ridícula. De fato, a própria palavra “amor” frequentemente tem um sentido bastante físico, como o indica o título “O amor bate na aorta”. Outra frase lapidar neste sentido vem do difícil “Sol de vidro” (*O. C.*, p. 84-85): “O coração na sombra do relógio”. O amor existe, no que já indicamos como território natural desta coletânea, “entre o bonde e a árvore”, entre a natureza e o artifício, entre as emoções possivelmente verdadeiras que o poeta quer exprimir, e a consciência, sempre a persegui-lo, de que está tomando parte num rito aparentemente espontâneo mas que é, como um relógio, mecânico e repetitivo.

Esta incerteza evidencia-se mais claramente num sentido quase espacial, porque a amada é muitas vezes próxima e distante, senão ilusória, um produto da fantasia. Em “Boca”, por exemplo:

Boca de outro, que ris de mim
no milímetro que nos separa,
cabem todos os abismos.

O mesmo acontece em “O passarinho dela” (*O. C.*, p. 78) e “O procurador do amor” (*O. C.*, p. 90-91), o poema mais chocante do livro, no sentido sexual, onde a mulher que procura pode ser uma prostituta, e portanto disponível, ou estar na China:

O dia se emenda com a noite.
As mulheres vão para a rua
mas a mulher que tu me destinas
talvez ainda esteja em Peiping.

Numa conclusão tipicamente pornográfica, confia-se ao amendoim, vegetal a que, por incrível que pareça, se atribuem poderes afrodisíacos. Em “Oceania” (*O. C.*, p. 96), de novo, a moça que ama está no fim do mundo (versão geográfica do fim que Drummond gosta de imaginar noutros poemas) e mora explicitamente num mundo de ficção (“que vem dentro de um romance”).

Alguns dos poemas mais engenhosos do livro tratam do amor, e são exemplos excelentes da complexidade de estruturas que o livro evidencia. Dois, em particular, merecem uma atenção detalhada, em parte porque nos levam a uma consideração de alguns aspectos estilísticos do livro. O primeiro, “Sombra das moças em flor” (*O. C.*, p. 95-96), já foi objeto de um estudo excelente de Othon Moacyr

Garcia em *Esfinge Clara*⁵. Sem discordar da sua interpretação, queremos estendê-la aqui, para mostrar como o poema encaixa na interpretação do livro aqui exposta.

À sombra doce das moças em flor,
gosto de deitar para descansar.
É uma sombra verde, macia, vã,
fruto escasso à beira da mão.
A mão não colhe... A sombra das moças
esparramada cobre todo o chão.

As moças sorriem fora de você.
Dentro de você há um desejo torto
que elas não sabem. As moças em flor
estão rindo, dançando, flutuando no ar.
O nome delas é uma carícia
disfarçada.

As moças vão casar e não é com você.
Elas casam mesmo, inútil protestar.
No meio da praça, no meio da roda
há um cego querendo pegar um braço,
todos os braços formam um laço,
mas não se enforque nem se disperse
em mil análises proustianas,
meu filho.

No meio da roda, debaixo da árvore,
a sombra das moças penetra no cego,
e o dia que nasce atrás das pupilas
é vago e tranquilo como um domingo.
E todos os sinos batem no cego
e todos os desejos morrem na sombra,
frutos maduros se esborrachando
no chão.

No título proustiano e na primeira estrofe, Drummond estabelece a ambigüidade da área da ação, em parte pelo uso lógico e estendido da metáfora das árvores aplicada às moças. E, o que é também importante, há a confusão característica entre o eu e as coisas externas, enquanto o poeta repousa num estado semiconsciente debaixo das árvores. Pela utilização sutil do ritmo e até da rima, o poeta estabelece um mundo instável, mas fechado. Na segunda estrofe, em contraste, há uma fronteira clara entre o eu e o mundo — “fora de você”, “dentro de você” — e as moças, agora simplesmente moças, dançam ao redor dele. Garcia não explica o aparecimento da dança como uma das decorrências do título: pode ser que tivesse sua origem em Proust, onde, no episódio do *furet au bois*, o narrador, Marcel, está

preso numa roda de moças dançantes, dentro de um bosque: “désespéré, regardant la ronde effrénée qui continuait autour de moi, interpellé par les moqueries de toutes les joueuses”⁶. É, porém, menos importante conhecer os processos mentais que conduziram Drummond a escolher a imagem do que compreender a sua função no poema. É um jogo, uma espécie de rito, com o qual o eu tem uma relação ambígua, tomando parte nele ao mesmo tempo que separado dele. A situação tem paralelos óbvios em, por exemplo, “Um homem e seu carnaval” (*O. C.*, p. 85), onde “eternas namoradas/riem para mim”, e com outros poemas onde já foi notada a utilização do motivo da dança.

Na terceira estrofe, a distância entre o poeta e a amada chega a uma conclusão lógica ainda que extrema porque, em vez da visão defeituosa à maneira de “Aurora” (“as casas também iam bêbedas”), aqui temos um cego. A mudança é menos estranha se considerarmos jogos como o da “cabra-cega”, e pelo fato de que o cego é e não é o poeta, sendo uma espécie de *alter ego*. O suicídio aparece outra vez como possibilidade, e na frase “mil análises proustianas” Drummond se mofa, embora carinhosamente, da sua fonte, porque este poema, como muitos outros, ridiculariza o poeta introvertido, coisa impossível no contexto menos acerbo para com o narrador de *A la Recherche*.

Na estrofe final, as ambigüidades se entrelaçam ainda mais e produzem os paradoxos mais surpreendentes. Voltamos, primeiro, da praça da estrofe anterior para as árvores da primeira. Embora não seja inverossímil, causa de novo a sensação do “entre o bonde e a árvore”, incerteza quanto ao local preciso da dança. Acentuam-se os paradoxos relativos à sensação de coisas distantes, tanto que a sombra das moças entra no cego — lembramos que ela já se sentia fisicamente na primeira estrofe — e o dia raia dentro dele. Os começos e fins (“não se enforque”, “o dia que nasce”, “todos os desejos morrem na sombra”) justificam o fim do poema, de tom falsamente religioso: coisa já presente na idéia do fruto proibido da primeira estrofe.

Como “Aurora”, “Sombra das moças” é um poema de estrutura sutil e complexa, mudando sem dificuldade aparente de um contexto para outro, deixando o leitor, como o cego, confuso, consciente do rito, mas incapaz de avaliar o seu significado e a sua importância. O emprego discreto da rima — “não/chão”, “braço/laço”, e os ecos mais distantes de “flor/descansar”, “flor/ar” — como outras repetições também criam o ar de cerimônia que nunca se leva inteiramente a sério, como o indicam sobretudo os últimos versos curtos, que dão um efeito de anticlímax no fim de cada uma das três estrofes finais. A própria “palavra-puxa-palavra”, tão freqüente nesta coletânea, contribui para o efeito total porque, além de permitir as mudanças que mantêm as ambigüidades do poema, é um exemplo —

como o é muitas vezes a rima — de uma figura artificial, dependente de ecos fortuitos entre as palavras.

“Sombra das moças em flor” tem ligações interessantes com poemas muito mais tardios, sobretudo “Rola mundo”, que repete o motivo das moças inacessíveis, e “Ciclo”, onde Drummond trata com mais seriedade a relação entre o poeta e as jovens. É o caso também de “Desdobramento de Adalgisa” (O. C., p. 97), o nosso próximo assunto, e o último poema do livro. Aqui, é o tema da *femme fatale* multiforme e ameaçante que antecipa poemas posteriores, notadamente “O mito”. Na forma também antecipa um dos motivos mais queridos do poeta, a caça interminável de algo que freqüentemente resulta ser interior ao poeta — “O lutador”, “José”, “Viagem na família”, “Carrego comigo”, “O mito” etc.

“Desdobramento de Adalgisa” foi publicado (com algumas variantes interessantes) em *A Tribuna* de 22 de outubro de 1933, com uma nota: “Poema escrito sobre um anúncio de *La Nación*”⁷. Infelizmente foi impossível localizar o anúncio inspirador. Em todo caso, o que importa aqui também é que, qualquer que fosse a fonte do poema, este harmoniza com as atitudes dominantes do livro. Vê-se esta harmonia na confusão entre o sujeito e o objeto — ou o amante e a amada — que aqui tem efeitos ainda mais extraordinários, na medida em que o poema confunde a ficção e a realidade. Da afirmação geral do primeiro verso — “Os homens preferem duas” — passamos, na segunda estrofe, a ver tudo do ponto de vista da mulher que se multiplica para satisfazer os caprichos do homem: aqui começa o humor mordaz do poema. Mas, debaixo da distorção e da multiplicidade, como sempre é o caso em *Brejo das Almas*, há o desejo de unidade e de simplicidade, desejo em parte puramente sexual (“o indiviso sexo aspiram”) em parte talvez mais espiritual (“duas cinturas e um/só desejo de amar”). Além disso, a mulher que antes não passava de reflexão dos desejos do homem começa a se vingar, ativa apesar da inexistência. O cenário da caça — a selva — é um tanto inesperado, talvez porque as sugestões de paisagem que já tivemos (“rua”, “praia”) tenham ressonância mais urbana — outro exemplo do fenômeno “entre o bonde e a árvore”. Enquanto avança o poema, torna-se cada vez mais evidente que o eu não é o criador, e sim o prisioneiro dos seus próprios desejos:

...o rei
que se enfarou de Adalgisa
ainda mais se adalgisará.

O mundo do poema se fecha, e a morte ameaça de novo na forma de suicídio. A multiplicação da mulher significa que “o mundo é só Adal-

gisa”, que, se falsificamos, ficamos presos dentro da nossa falsificação.

É interessante notar de passagem que Drummond lança mão neste poema de uma formalidade lingüística, na utilização de “vós”, freqüentemente em formas do infinitivo pessoal (“adorardes”, “fugirdes”, “voardes” etc.) e de palavras antigas como “alfim”. A formalidade contrasta, é claro, com a farsa do poema, e neste sentido reforça os referentes bíblicos e clássicos — “Salomão”, “trêmula, blândula”⁸. Sobretudo, estabelece uma distância entre o poeta e Adalgisa, coisa necessária à ficção e ao humor, posto que na verdade a moça não existe fora da imaginação do outro. Esta, de fato, é a função de muitos traços estilísticos importantes. A relativa regularidade rítmica, a rima e a “palavra-puxa-palavra”, todos contribuem para uma artificialidade que o poeta nunca enfatiza demais, e de fato é sempre precária.

A frase “O mundo é só Adalgisa”, como outras que já destacamos, resume muita coisa: sugere-se repetidamente que a nossa experiência do mundo é necessariamente falsa e que não há maneira de descobirmos a verdade. Como também já dissemos, a falsidade é confessada nos próprios poemas, e nesse sentido é autodestrutiva, porque persiste sempre a nostalgia da verdade:

e alguém abafando o rumor
que salta do meu coração.

Deve ser evidente, em verdade, que sem esta hipótese não haveria critério para apresentar como falsas as outras soluções, e faltaria aos poemas a sua tensão característica. Às vezes, esta nostalgia da verdade aparece no desgosto que sente o poeta perante os seus jogos, nos versos citados, ou na reação desesperada à confusão de “O amor bate na aorta” (*O. C.*, p. 85-86):

ouço mãos que se conversam
e que viajam sem mapa.
Vejo muitas outras coisas
que não ousou compreender...

Mais freqüentemente, porém, a tensão não quebra a ficção, exprimindo-se no anticlímax do fim de muitos poemas: “Aurora”, “Sombra das moças em flor”, “Convite triste”, ou de forma um pouco diferente, na intensificação de um rito absurdo: “Necrológio dos desiludidos do amor”, “Oceania”.

Há uns poucos poemas que parecem afastar-se dos disfarces e das excentricidades da maioria, aproximando-se da verdadeira emoção. É o caso de “Coisa miserável” e “Castidade”: contudo, nos dois, a falsidade subverte a emoção. Na primeira estrofe de “Coisa miserável” (O. C., p. 92), a angústia do poeta “enche o espaço” — mas quando, na segunda, recorre a Deus, é em termos formais que, mesmo não se contradizendo (“no pó sem consolo/consolai-me”), soariam exagerados. Na terceira estrofe, o espaço se esvazia outra vez e duvida-se da existência de Deus. A última estrofe é menos histriônica — deixando de lado o toque um tanto cético de “(sorrir gravemente)”. O estoicismo que exprime é atitude querida deste poeta sem pretensões e aparece intermitentemente ao longo da obra, por exemplo, em “Os ombros suportam o mundo” (de *Sentimento do Mundo*), “Vida menor” (de *A Rosa do povo*) e “Aspiração” (de *Claro Enigma*). “Castidade” (O. C., p. 96), em que o poeta se coloca num contexto religioso, de novo ridiculariza o contexto, porque o poeta, embora “pecador”, pode também perdoar-se na medida em que age como confessor. Evidentemente, a sua redescoberta contínua da “inocência” termina por tirar todo significado real da palavra. Ao chegarmos ao fim do poema:

eu irei pequenino, irei luminoso,
conversando anjos que ninguém conversa.

os anjos resultam tão falsos como a própria Adalgisa. Nenhum destes poemas contradiz — antes reforçam — a nossa opinião da coletânea como retrato de um mundo irreparavelmente falso. Os seus temas “religiosos” — como, noutros poemas, o Juízo Final ou a Queda — são antes uma expressão extrema desse ponto de vista.

Porém, dois poemas requerem comentários separados, não porque contradigam essa opinião, mas porque a sua expressão da visão do livro é menos clínica e grotesca e admite, dentro das fronteiras já estabelecidas do livro, uma sutileza longe dos exageros de, por exemplo, “Necrológio dos desiludidos do amor”. São “Soneto da perda da esperança” e “Não se mate”. Em ambos, há um movimento da farsa para algo mais sério e, sobretudo no segundo, estamos mais perto do que em qualquer outro poema (a não ser em “Segredo”, que veremos mais adiante) de uma exposição direta da razão de ser do livro. Estão entre os poemas mais fascinantes de *Brejo das Almas*, em parte por causa da delicadeza na escolha de um vocabulário que mantém os paradoxos do livro, mas numa forma menos extrema e chocante.

Vejamos o "Soneto da perdida esperança" (O. C., p. 84):

Perdi o bonde e a esperança.
Volto pálido para casa.
A rua é inútil e nenhum auto
passaria sobre meu corpo.

Vou subir a ladeira lenta
em que os caminhos se fundem.
Todos eles conduzem ao
princípio do drama e da flora.

Não sei se estou sofrendo
ou se é alguém que se diverte
por que não? na noite escassa

com um insolúvel flautim.
Entretanto há muito tempo
nós gritamos: sim! ao eterno.

Nas quadras, estamos outra vez "entre o bonde e a árvore". O poeta desloca-se da rua para o campo e, talvez, para uma espécie de inocência que juntaria os mundos humano e natural. Depois do humor do primeiro verso, o tom faz-se cada vez menos cômico. Os tercetos começam com uma definição admirável da situação insegura do eu, entre a subjetividade e a objetividade: a escolha, aqui, das frases "noite escassa" e "insolúvel flautim" pede um comentário. O primeiro lembra, talvez, "noite espessa", mais óbvia e menos ambígua, mas, como está, produz uma frase sem sentido literal, embora bem sucedida poeticamente. A aposição inapropriada do adjetivo ao substantivo é, outra vez, a fonte do efeito da segunda frase. "Insolúvel" nos leva ao lado sério do livro, à sua busca incessante de soluções, à sugestão contínua de que a vida é "irreparável" ou "inútil". "Flautim", em contraste, parece frívolo e sem sentido, embora talvez sugira de longe a figura sinistra do flautista de Hamelin. A forma do soneto, que contém facilmente tais contrastes sutis, não se usa aqui em sentido parodístico. Os dois versos finais simultaneamente afirmam e zombam do conceito de eternidade — conceito curiosamente frequente neste livro, tão cheio de mordacidade amargurada.

"Não se mate" compartilha muitos traços dos poemas já comentados: a situação ambígua do eu, a preocupação melodramática com o suicídio, o amor como rito sem sentido em que todos nós tomamos parte, a confusão dos mundos interior e exterior. Portanto, se o consideramos um pouco à parte não é porque seja atípico, mas porque é uma expressão definitiva da atitude geral do livro. Noutras palavras, destaca-se um pouco à maneira de "Sentimento do mundo" e "José" nas coletâneas seguintes. Assemelha-se a estes poemas por

ter frases muito citadas fora do contexto do poema, como expressão de uma filosofia que se adapta aos momentos mais corriqueiros da existência. Bandeira já utilizava a primeira estrofe neste sentido numa carta de 1933⁹:

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe
o que será.

Inútil você resistir
ou mesmo suicidar-se.
Não se mate, oh não se mate,
reserve-se todo para
as bodas que ninguém sabe
quando virão,
se é que virão.

O amor, Carlos, você telúrico,
a noite passou em você,
e os recalques se sublimando,
lá dentro um barulho inefável,
rezas,
vitrolas,
santos que se persignam,
anúncios do melhor sabão,
barulho que ninguém sabe
de quê, praquê.

Entretanto você caminha
melancólico e vertical.
Você é a palmeira, você é o grito
que ninguém ouviu no teatro
e as luzes todas se apagam.
O amor no escuro, não, no claro,
é sempre triste, meu filho, Carlos,
mas não diga nada a ninguém,
ninguém sabe nem saberá.

As estrofes iniciais nos dão uma visão da vida como um ciclo sem sentido em que as soluções reais — “as bodas”? — não passam de hipótese. Na terceira, as coisas se complicam. Como na segunda estrofe de “Sombra das moças em flor”, o poeta estabelece a divisão entre o que está dentro e o que está fora do eu, mas no ato de estabelecê-la, confunde os dois mundos. Na frase “a noite passou em você”, a escolha da preposição é estranha, sendo que “sobre” ou “por” seriam mais naturais, porque assim saberíamos se o acontecimento foi subjetivo ou objetivo: é evidente que a ambigüidade é

intencional. Da mesma maneira, os objetos que estão “lá dentro” parecem habitar o inconsciente, mas vêm de fora, de um mundo onde o poeta pode justapor sarcasticamente a religião e objetos de consumo. O efeito é semelhante ao de “Poema patético”, onde as coisas e situações externas se associam, embora de modo incerto, à expressão do eu. No terceiro verso da estrofe — “os recalques se sublimando” — ele lança mão de um termo freudiano, mas no momento de fazê-lo, critica a visão freudiana da psique. No processo assim descrito, cada distorção toma o lugar da outra, e a verdade fica perdida num disfarce interminável.

A palavra “telúrico” parece fora de lugar aqui, no sentido e no tom. Mas refere-se a um eu mais fundamental, oposto à balbúrdia iminente. Passando à última estrofe, acontece aqui o mesmo que em “Soneto da perdida esperança”: a linguagem se torna menos grotesca, mais ambígua. Outra vez, isto se deve em grande parte ao efeito da escolha de certos adjetivos e substantivos. “Melancólico e vertical”, típica justaposição de estados emocional e físico, é o exemplo mais notável. “Melancólico”, aqui como em “Nota social”, implica uma crítica ou sátira ao poeta; “vertical” é mais surpreendente. Talvez signifique que o poeta está aí, ainda de pé, como no fim de “Coisa miserável”. “Palmeira”, evidentemente ligada a “vertical”, aumenta as dificuldades, mas os dois parecem indicar a busca de uma linha reta, por assim dizer, no meio das distorções. “O grito que ninguém ouviu no teatro”, que lembra os gritos que sobem em *Alguma Poesia*, dá a mesma impressão.

Quando esta tensão entre a falsidade e o esforço para dela se libertar chega a um clímax, de repente descem as trevas e voltamos a uma re-exposição enfática da idéia original. Aqui, o “ninguém sabe”, espécie de estribilho escondido que se repete perto do fim de cada estrofe, toma um sentido mais amplo e final. A falta de significado da vida é um segredo, porque se não o fosse, a própria existência seria talvez impossível.

Chegamos a uma das fronteiras do mundo de *Brejo das Almas*, e a uma justificação da sua adesão à falsidade no mesmo momento em que a crítica. A nossa condição humana faz com que a verdade seja intolerável e, portanto, a ilusão é necessária. A visão humilhante da natureza humana é consequência disto; se perseguimos coisas que sabemos ser falsas (“Desiludido ainda me iludo” são as palavras de “O procurador do amor”) é porque a verdade também não é solução: só nos revela a inutilidade da existência. O segredo que o poeta se reserva no fim do poema, já o havia declarado na linguagem coloquial de *Alguma Poesia*:

Esta vida não presta. (“Epigrama para Emílio Moura”)

Ao tentarmos uma definição da poética de *Brejo das Almas*, encontramos a mesma dificuldade de *Alguma Poesia*: a ironia e, aqui, a falsidade deliberada. Contudo, em dois poemas importantes e muito diferentes, Drummond aproxima-se de uma justificação para o tipo de poesia que escreve aqui e, por conseguinte, de todo um aspecto da sua poesia que se compraz em ficções e ilusões.

O primeiro deles é "Segredo".

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouçõ dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.

Parece, à primeira vista, uma extensão da aceitação do silêncio no final de "Não se mate". O verso "Tudo é possível, só eu impossível", como tantos outros já citados, é um resumo muito feliz de todo um aspecto do livro. Podemos brincar com toda sorte de possibilidades, ficções e disfarces, mas nem por isso avançamos na tarefa de descrever ou exprimir o que é mais importante, o eu no centro destas coisas. Tudo é possível na poesia, mas, neste contexto, o emprego desse poder parece cada vez menos aliciante. Finalmente, na última estrofe o poeta leva às últimas conseqüências a sua recusa das condições imutáveis da existência, como sempre com uma visão de fim do mundo. Como em "Coisa miserável", vê a necessidade da dignidade moral ante uma injustiça cósmica e inamóvel. ♦

Onde, pois, a justificação da poesia? Temos que buscar a resposta num jogo de palavras do segundo verso: "Fique torto no seu canto". O sentido mais óbvio é evidentemente primário: o poeta deve ficar entre duas paredes, na recusa de comunicar-se. Mas a segunda alternativa é perfeitamente coerente: o poeta deve ficar, embora torcido, no seu canto, no seu poema. Isto é, o poeta está aí, comuni-

cando apesar dos disfarces. Pode ser que “Segredo” seja menos um apelo ao silêncio do que uma aceitação da dissimulação e a elevação da *gaucherie* a princípio poético. Nesse sentido, este poema, enquanto expressão de uma poética, é um avanço importante em relação a *Alguma Poesia*. Por mais que devamos entender o sentido secundário da palavra “canto”, a frase é o primeiro conselho poético positivo, livre de ironia, que Drummond nos dá.

O segundo poema a apresentar uma poética é “O vôo sobre as igrejas”. É uma exceção dentro da coletânea, na forma e no conteúdo. Enquanto no livro em geral há uma tendência a manter um ritmo constante mas sutilmente variado, “O vôo” divide-se em quatro seções, duas delas em verso inteiramente livre, duas numa redondilha maior inteiramente regular. Os trechos de verso livre descrevem uma procissão de Semana Santa em Ouro Preto; impõe-se-nos a realidade da cena, mas a procissão subitamente levanta vôo, e estamos lendo uma descrição de um dos tetos das igrejas mineiras — o de Ataíde, por exemplo, na igreja de São Francisco de Assis:

Nesta subida só serafins, só querubins fogem conosco,
de róseas faces, de nádegas róseas e rechonchudas,
empunham coroas, entoam cantos, riscam ornatos no azul autêntico.

As confusões tão prevalentes noutros poemas reaparecem aqui, ajustando-se perfeitamente ao estilo barroco, com a sua tendência a ver a vida em termos de teatro ou de ilusão¹⁰ — de falsidade, portanto. A última palavra citada não faz outra coisa que sublinhar ironicamente a transição da vida — real, embora anacrônica — das procissões, para a arte.

Os trechos de redondilha maior focalizam o maior artista deste ambiente mineiro-setecentista — o Aleijadinho. Aqui Drummond começa a investigar a posição do artista num mundo que não parece muito distante do seu:

Este mulato de gênio
lavou na pedra-sabão
todos os nossos pecados,
as nossas luxúrias todas,
e esse tropel de desejos,
essa ânsia de ir para o céu
e de pecar mais na terra;
esse mulato de gênio
subiu nas asas da fama,
teve dinheiro, mulher,
escravo, comida farta,
teve também escorbuto.
e morreu sem consolação.

O artista compartilha os pecados e doenças dos outros, o seu desejo de pecarem e serem inocentes ao mesmo tempo (o tema de “Castidade”), mas, pelo dom da expressão, de alguma maneira expia esses pecados. A frase “Lavou na pedra-sabão”, por mais humorística que seja, não é em última análise irônica: a verdadeira relação entre o artista e a sociedade tem este aspecto simbólico e representativo, quase religioso.

No segundo trecho em redondilha maior, a identificação com o Aleijadinho torna-se mais íntima:

Era uma vez um Aleijadinho,
não tinha dedo, não tinha mão,
raiva e cinzel, lá isso tinha,
era uma vez um Aleijadinho,
era uma vez muitas igrejas
com muitos paraísos e muitos infernos, ...

Num nível, Drummond refere-se à doença real — escorbuto ou o que fosse — que quase inutilizou o escultor. Noutro nível, porém, é metáfora da frustração sentida e expressada pelo poeta em termos estranhamente parecidos — os da imagem do amputado da entrevista de *A Pátria*. O artista tem emoções — raiva — e domínio técnico — cinzel — mas o que lhe falta é o contato mais íntimo com a sua matéria, por meio das mãos, dos dedos. Transformada, a imagem reaparecerá nas primeiras palavras de *Sentimento do Mundo*:

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo...

Vemos, portanto, que “O vôo sobre as igrejas”, como “Segredo”, é uma poética oculta, agora, porém, justificando o artista em relação à sociedade. Drummond o vê como parte desta sociedade, se bem que superior a ela pela sua sensibilidade — não pela sua inteligência, notemos, nem muito menos pela sua virtude. Não sugerimos, é claro, que Drummond achasse que *Brejo das Almas* desempenhava o mesmo papel, na sua sociedade, que as estátuas de Congonhas na sociedade do Aleijadinho. “O vôo” é o primeiro de uma longa série de poemas em que descreve o ideal, apelando para o exemplo de outros artistas. Lembremos também que o caso do Aleijadinho difere daquele do artista moderno, pela relativa inconsciência do artista barroco, o que simplifica consideravelmente a sua situação. Mas é inegável que, como “Segredo” contém o primeiro conselho poético positivo do escritor, “O vôo” é o primeiro poema a propor uma relação viva e criadora entre o escritor e a sociedade, apesar da

distorção e da insuficiência intrínsecas aos dois lados, coisa em que o poema insiste.

Não pode haver dúvida — há tantas testemunhas fora e dentro dos poemas — que *Brejo das Almas* parecia ao poeta um brejo verdadeiro, lodaçal de que ansiava escapar. Talvez a melhor descrição do crescente desespero, que afinal trouxe a mudança de *Sentimento do Mundo*, se ache em “Um escritor nasce e morre”, de *Contos de Aprendiz*, claramente relacionado com os anos 30¹¹. Fala das opções dos seus companheiros, zombando sobretudo de um “clube de psicoanálisis” no qual introduz uma “volumosa quantia de uísque, genebra e gim”, dissolvendo-o em álcool. Mas no fim, como sempre, a recusa à escolha leva consigo o seu próprio castigo. Vale a pena citar este trecho extenso:

“Eu perseguia o mito literário, implacavelmente, mas sem fé. Nunca meus poemas foram mais belos, meus contos e crônicas mais fascinantes do que nesse tempo de crescente solidão... Era só o que havia em torno de mim, dentro de mim. Era como se eu morasse numa cidade que, pouco a pouco, fosse ficando deserta. Algum tempo mais, não haveria ninguém para dirigir os sinais luminosos nas esquinas, dar corda aos relógios, velocidade aos bondes, carne, pão e fruta às casas. De resto, para que bondes, relógios? Já não via ninguém, todos se haviam mudado para as cidades em frente, ao norte, ao sul, e eu passeava lugubramente minha solidão nas ruas que ressoavam a meu passo, ruas que outrora me eram familiares, e agora pareciam escurecer, mudar de forma, de cheiro: de tal modo estavam ligadas a uma época, uma geração, um estado de espírito que se decompunham. Tudo ia escurecendo... escurecendo... Mas eu andava, eu continuava, eu não queria acreditar...

Risquei um fósforo, já sob a escuridão absoluta, e na lâmpada que minhas mãos em concha formavam, percebi que tinha feito 30 anos. Então morri. Dou minha palavra de honra que morri, estou morto, bem morto”.

Esta história parece-se muito com as “luzes no teatro” do final de “Não se mate”. A falsidade cria tanta tensão que ela necessita ser quebrada — aqui por uma morte irônica que ecoa o nascimento do poeta no momento de principiar a escrever. A imagem da escuridão é muito apropriada, de fato, porque é a noite, em certo sentido, que salvará o poeta em *Sentimento do Mundo*, representando assim um fim e um começo. É o que veremos no capítulo seguinte.

Nada disso, porém, vai de encontro ao que dissemos a respeito da coerência e da autoconsciência de *Brejo das Almas*. Vê-se bem a importância do livro ao considerarmos o seu lugar no desenvolvimento da poesia de Drummond. Há temas e traços estilísticos importantes aqui que escasseiam nas coletâneas seguintes, só reapare-

cendo nos livros publicados entre 1947 e 1962. O amor como paradigma da relação do poeta com o mundo, um estilo conscientemente artificial, a admiração pelo barroco, a idéia de que a poesia contém um segredo incomunicável — são características importantes de *Claro Enigma*, *Fazendeiro do Ar* e *A Vida Passada a Limpo*. Por um momento, mas um momento muito bem definido, aparecem na obra do poeta mais jovem, onde tantas vezes há uma luta para encontrar a simplicidade. Já discutimos a objetividade redutiva e agressiva de “No meio do caminho” — por exemplo — oposta a toda fórmula ideológica, e veremos que em “Mãos dadas” o “presente” é sua matéria. Entre as duas coletâneas, há o reconhecimento, por mais velado que seja, de que o ideal da simplicidade, que também nesses dois livros não passa de ideal, é inalcançável. A dissimulação é condição da arte, talvez da própria vida. O que é mais impressionante é o estilo rico, colorido e cheio de recursos, bem como a variedade de estruturas poéticas que o poeta criou para exprimir esse ponto de vista. Esse estilo e essas estruturas são de alguma maneira desmontadas em *Sentimento do Mundo*, mas, como já foi indicado em outras ocasiões, encontram-se os seus ecos em momentos inesperados da poesia posterior.

A complexidade dos poemas já é um avanço importante em relação a *Alguma Poesia*. São jogos de que o poeta participa com virtuosismo, mas nos quais sempre está consciente do que faz, julgando a sua própria atuação. Passando para *Sentimento do Mundo*, veremos que a crise, mais do que mergulho na escuridão, ou descoberta súbita de si mesmo, é o esforço progressivo de sair de um estilo para outro. Mas *Brejo das Almas*, condenado implicitamente em *Sentimento do Mundo*, reteve o seu atrativo para o poeta, expresso neste poema curto de *Fazendeiro do Ar*:

“No exemplar de um velho livro” (O. C., p. 277)

Neste brejo das almas
o que havia de inquieto
por sob as águas calmas!

Era um susto secreto,
eram furtivas palmas
batendo, louco inseto,

era um desejo obscuro
de modelar o vento,
eram setas no muro

e um grave sentimento
que hoje, verão maduro
não punge, e me atormento.

1. *A Pátria*, 26 de maio de 1931.

2. Affonso Romano de Sant'Anna sugere, pelo contrário (*Drummond, o Gauche no Tempo*, p. 78), que o emprego da palavra neste sentido se originou em Drummond. Porém, no livro de Telê Porto Ancona Lopez, *Mário de Andrade, Ramais e Caminho* (São Paulo, Duas Cidades, 1972, p. 137), ela afirma:

“Seqüestro, é interpretação de ‘Refoulement’ que Mário passa a empregar de 1928-1929, numa tentativa de aplicar elementos psicanalíticos: sublimação, transferência, repressão, ligando-os diretamente ao comportamento afetivo e sexual”.

O primeiro aparecimento do conceito em Drummond é, no entanto, de 1931, onde, precisamente, está discutindo as idéias de Mário — isto é, na entrevista de *A Pátria*.

3. A imagem, por mais estranha que possa parecer, era característica da Belo Horizonte da época, em que as ruas principais, inclusive a Avenida Afonso Pena, eram bordadas de árvores.

4. *The Sense of an Ending* (New York, Oxford University Press, 1966), sobretudo os capítulos 1 e 2.

5. *Esfinge Clara: Palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade* (Rio de Janeiro, Livraria São José, 1955), p. 32.

6. Marcel Proust, *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur* (Paris, Gallimard, 1954), p. 589-594.

7. As variantes são as seguintes:

v. 4 e seu profundo coração (amplo)

v. 26 dois, três, quatro, cinco corpos (sete)

v. 29 numerosa como o Amor (qual)

v. 31 serei cipó, cobra, veado (lagarto, cobra)

v. 32 eco de vargem na tarde (grota)

v. 34 a sombra humilde, o silêncio (sombra tímida, silêncio)

v. 44-45 Adalgisa eterna, a coxa (, os olhos
redonda sobre o cadáver luzindo sobre o cadáver.)
exibindo os seus primores.

v. 48 ou que me olho no espelho (espelho)

v. 53 se viro o rosto, me encontro (vírgula omitida)

Vê-se que são, na sua maioria, simples melhoras estilísticas; a exclusão de “veado” deve-se, é claro, ao seu significado coloquial de “homossexual”.

8. José Guilherme Merquior (*Verso Universo em Drummond*, p. 32) nota que o nome Adalgisa freqüenta a obra de vários poetas da época, sugerindo uma conexão com a poetisa Adalgisa Nery. Não encontramos hipótese mais verossímil. Salomão está aí, evidentemente, pela sua perícia amorosa e as suas muitas mulheres. A frase “trêmula, blândula” tem origem num poema do imperador

Hadriano, também usado por Ronsard e outros, e que é, em verdade, lugar-comum poético.

9. Carta de Bandeira a Drummond, em *Poesia e Prosa* (Rio de Janeiro, Aguilar, 1958), vol. 2, p. 1405.

10. Num poema posterior sobre Costa Ataíde (*O. C.*, p. 339), refere-se ao “teatro barroco do céu”.

11. As opções dos seus companheiros — tomismo, comunismo, psicanálise — são exatamente as da entrevista de *A Pátria*.